

Orbis Tertius, 1998, III (6)

El péndulo poético de Valéry en *Muerte de Narciso* de Lezama Lima

por Daniela Evangelina Chazarreta
(Universidad Nacional de La Plata)

RESUMEN

Este trabajo sostiene que los “Narcisos” de Paul Valéry son subtextos de “Muerte de Narciso” y que a partir de ellos se establece la divergencia entre ambas poéticas. De esta manera “Muerte de Narciso” plasma el rechazo por la poética de Valéry, inaugurando la poética lezamiana —pues este es su primer poema publicado. Lo interesante es el método al que recurre Lezama para expresar estas reflexiones intelectuales: forja en la figura de Narciso los visos negativos de la poética de Valéry y expresa su rechazo en la estrategia estética de la fragmentación, que refleja el desplazamiento al que es sometido el orbe valeriano bocetado en Narciso.

La poesía pura es hiperbólica, como Descartes
a la duda primera la ha llamado hiperbólica.
Es decir el Monstruo que no puede llegar a ser.
Lezama Lima (Diario)

“Muerte de Narciso” (1937) —primer poema publicado de José Lezama Lima (1910-1976)— es el espacio en el cual Lezama recoge, pues presente plasmadas, una serie limitada y, sin embargo múltiple de poéticas y perspectivas teóricas acerca de la poesía, que es necesario desplazar si lo que se pretende es instaurar un sistema poético inherentemente americano.¹ Un capítulo de esta hazaña literaria está representado por el carácter de subtexto de los *Narcisos* de Valéry —específicamente “Narcisse parle” y “Fragments du Narcisse”— respecto de “Muerte de Narciso”.

El mito de Narciso está sostenido por una larga genealogía literaria que se dilata a través de las diversas disciplinas que lo han resemantizado, contrariando, quizás, su aparición tardía en el imaginario greco-latino² y su escasa repercusión en las fuentes clásicas de este mito. Su especial relevancia se cerca hacia fines del siglo XIX, con la especial adopción de los poetas simbolistas y sus continuadores, como es el caso de Paul Valéry (1871-1945).

Si bien “Narcisse parle” de 1891, ubica a Paul Valéry en el orbe de influencia mallarmeano-simbolista, no ocurre así con “Fragments du Narcisse” —publicado en 1922— orbe de la presencia de un autor que ha definido ya su propia estética, que difiere de la anterior.

En el primer poema mencionado, la figura de Narciso, rodeada por un halo de ambiente crepuscular, se conviene impecablemente con el sentimiento del *ennui* —tópico simbolista—³ que vela la figura del protagonista del poema:

O frères! tristes lys, je languis de beauté
Pour m’être désiré dans votre nudité,
et vers vous, Nymphes, nymphes, ô nymphes des fontaines,
Je viens au pur silence offrir mes larmes vaines.⁴

A medida que el crepúsculo se convierte en tinieblas, Narciso —en una escena dispuesta en luna y fuente— continúa exhortando a su imagen reflejada en el agua —espacio de

¹ Este trabajo (con sus pertinentes modificaciones) es un capítulo del Informe Parcial de Beca de Iniciación dirigida por la Profesora Susana Zanetti, otorgada por la Universidad Nacional de La Plata.

² A fines del siglo II a. C aproximadamente.

³ Balakian, 1969, *passim*.

⁴ Valéry, R, “Narcisse parle” en *Album de vers anciennes*, Paris, NRF, 1931, vv. 1-4.

absoluta calma— instándola a unirse mediante un beso antes de que la noche los divida, pues con su llegada, la imagen habrá desaparecido; Narciso, entonces, decide la desaparición del reflejo de su rostro, mediante una muestra de pasión:

Adieu, Narcisse... meurs! Voici le crépuscule.
Au soupir de mon coeur mon apparence ondule,
La flûte, par l'azur enseveli, module,
Des regrets de troupeaux sonores qui s'en vont
Mais sur le froid mortel où Fétoile s'allume,
Avant qu'un lent tombeau ne se forme de brume,
Tiens ce baiser qui brise un calme d'eau fatal!⁵

El motivo de la imagen del rostro que desaparece mediante algún movimiento está presente también en Ovidio, en cuyo poema la fuente de agua se caracterizaba también por su calma, como en los versos de Valéry.⁶ La elusión del devenir dionisiaco vital —presente en Ovidio— se refiere metonímicamente en el poema valeriano, recurriendo al tópico del olvido, que también aparecía en la *Metamorfosis*.⁷ Las referencias valerianas son las siguientes: “Je ne sais plus aimer que l'eau magicienne / Où j'oubliai le rire et la rose ancienne.”⁸ Verso este último en el cual las palabras claves que se aliteran: “rose” y “rire”, son utilizadas como metonimia del devenir y goce vital.

En “Fragments du Narcisse” sin embargo, a pesar de que retoma los motivos de la “luna”, el “espejo”, repite el ambiente calmo del crepúsculo, la actitud de Narciso hacia su imagen, como el sentimiento de hastío —“Pour l'inquiet Narcisse, il n'est ici qu'ennui!”⁹ y a pesar de que pueden apreciarse diversas intertextualidades con su poema anterior, la resemantización del mito cambia, puesto que la estética del autor también ha cambiado.

A través del tópico del *locus amoenus*, cuyo subtexto claro es el Narciso ovidiano,¹⁰ se filtran algunos elementos propios del Simbolismo, como el “cisne”:

Quelle perte en soi-même cifre un si calme lieu!
L'âme, jusqu'à périr, s'penche pour Dieu
Qu'elle demande á l'onde déserte, et digne,
Sur son lustre, du lisse effacement d'un cygne...
A cette onde jamais en burent les troupeaux!
D'autres, ici perdus, trouveraient le repos”.¹¹

A fin de destacar tanto la progresión en su estética como la significación del mito de Narciso, comenzaremos analizando la significación del mitema de la *fuentes-espejo* en los poe-

⁵ Valéry, op. cit., vv.45-51.

⁶ Sin embargo, en Ovidio no es la noche, ni un beso el que quebrará esa calma, sino las lágrimas de Narciso al darse cuenta de que, en realidad, el reflejo deseado era el suyo. Cf. Ovidio, *Les Metamorphoses*, texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris, Belles Lettres, 1957, liber 3°, w. 474-8: “[...] desequilibrado, volvió hacia su misma cara / y con sus lágrimas enturbió las aguas y una oscura imagen / le fue devuelta-al- moverse el estanque. Como viera que ésta desaparecía: / ‘¿Adonde escapas? Quédate y a mí que estoy enamorado, cruel, / no me abandones; exclamaba [...]’ La traducción es nuestra.

⁷ Id., vv. 448-9: “Ni Ceres, ni la preocupación por el descanso / pueden arrancarlo de allí”.

⁸ Valéry, “Narcisse parle”, op. cit., vv. 12-3.

⁹ Valéry, P., “Fragments du Narcisse”, en *Charmes*, París, N.R.F., 1931, v. 69.

¹⁰ Ov., op. cit., w. 407-12: “Una fuente había límpida, plateada de *nítidas ondas*, la cual ni pastores, ni cabras que pastan en el monte habían tocado ni otro tipo de ganado, la que ningún *aveni* fiera turbara ni alguna rama caída de un árbol. *Césped* había en derredor, al que alimentaba la cercana humedad una *arboleda* que no permitiría que el lugar se entibiase con sol alguno” La cursiva es nuestra.

¹¹ Valéry, R., “Fragments”, op. cit., vv. 56-61. La cursiva es nuestra.

mas valerianos.

En “Fragments du Narcisse” se renueva el motivo barroco del *narcisismo cósmico*¹² es decir, del reflejo del cielo en el agua, sentido como una identidad ambigua entre ambos mundos, ocasionando un sentimiento de incertidumbre acerca de su realidad óptica. No obstante, en el poema valeriano esta incertidumbre no está presente,

De este modo las ninfas de la *fuelle* —metonimia por la que se hace referencia, en realidad, tan sólo a la fuente— son “...de *l’incorruptible altitude* hantées”.¹³ La fuente, también conoce el mundo material que la rodea: “Onde, sur qui les ans passent comme les nues, / Que de choses pourtant doivent t’être connues, / Astees, roses, saisons, les corps el leurs amours! / [...] O présence pensive, eau calme qui recuilles / tout un sombre trésor de fables et de feuilles, / L’oiseau mort, le fruit mür, lentement descendus, / [...] Tu *consommes en toi leur perte solennelle*”.¹⁴

La *fuelle* representa también el *límite*, el *borde* que divide dos orbes, el terrenal y el celeste, que jamás se unen en los poemas valerianos: en “Fragments”, se califica la *fuelle* como “miroir qui partage le monde”¹⁵ puesto que es concebida como límite entre lo puro y lo Impuro, entre el devenir y lo atemporal, entre lo eterno y lo efímero: “Mais, sur la pureté de ta face éternelle, / L’amour passe et périt...”¹⁶

Es en este contexto donde se ubica la figura mítica de Narciso, cuya poetización analizamos a continuación.

En los poemas valerianos, impera la primera persona lo que los sumerge en una subjetividad reinante, pues las escenas se sostienen en las palabras de Narciso —tal como lo indican sus títulos— hacia su propia imagen, rodeado por una naturaleza casi ausente y muerta.¹⁷ Ello no hace más que subrayar la *misimidad*¹⁸ en que está sumido Narciso, y por lo tanto la atmósfera de los poemas. Esta característica está destacada por la ausencia de la ninfa Eco —en “Narcisse parle”— y su presencia exigua en “Fragments”, donde la ninfa aparece sólo como fenómeno físico: “Ne le sauraient de Fonde extraire qu’il n’expire... /PIRE... / Pire?... / Quelqu’un redit: *Pire*... O moqueur! / Écho lointaine est prompte a rendre son oracle! / De son rire enchanté, le roc brise mon coeur”.¹⁹ Esta ausencia de Eco, que se hace presente, no sólo mediante el sonido, sino mediante su ulterior formación en roca —tomada de Ovidio— se debe a que la escena se focaliza, se centra, en la figura de Narciso y su reflejo en la fuente.

En cuanto a la nominalización de la imagen-reflejo de Narciso en el agua, existe una *tensión* entre su caracterización como *chair* y como *corps*. Atendiendo a los fundamentos teóricos de Valéry, consideramos que no es vana una distinción entre ambos conceptos en el poema, aunque esta *tensión* no se resuelve por completo.

Es en “Fragments”, donde la tensión se manifiesta en su plenitud, al alternarse estos términos, no indiferentemente, sino en contextos conceptuales diversos. De esta forma *chair* se encuentra en contextos en donde se connota sexualidad: “Je chercherais en vain ce que j’ai de plus cher, / Sa tendresse confuse étonnerait ma chair”,²⁰ expresa Narciso cuando se refiere a una conjetural relación amorosa con terceros.

Además cuando imagina las historias a que asistiría el *espejo-fuelle*, describe, entre éstas, el cortejo de una pareja, utilizando también el término *chair*. “L’amant brûlant et dur ceindre la blanche amante, / [...] Sa main puissante passe a travers l’épaissir / Des tresses que répand la nuque précieuse, / [...] Elle parle a l’épaule et régné sur la chair”.²¹

¹² Genette, 1969.

¹³ Valéry, “Fragments”, op. cit., v. 25. La cursiva es nuestra.

¹⁴ Id. Vv. 62-73. La cursiva es ntra.

¹⁵ Ibid. v. 252.

¹⁶ Ibid. Vv. 75-6

¹⁷ Martínez, 1993, p. 114.

¹⁸ Acerca de la acepción utilizada de este término seguimos lo establecido por Mortley, 1988.

¹⁹ Valéry, “Fragments”, op. cit., w. 92-7.

²⁰ Id. Vv. 19-20. La cursiva es nuestra.

²¹ Ibid. Vv. 180-5. La cursiva es nuestra.

En cambio *corps* es, a nuestro criterio, utilizado en el sentido del *Moi pur* valeriano. Así es, pues, que en “Fragments” Narciso no reniega por el amor a su imagen concebida como *chair* —tal como en “Narcisse parle” en donde expresa: “Je t’adore, sous ces myrtes, ô l’incertaine / *Chair*”²²— sino que reniega de estar encadenado a ella: “Tout m’appelle et m’enchaîne à la chair lurnineuse”.²³ Y justamente allí donde “Narcisse parle” utilizando este término, expresa: “Voici dans l’eau ma *chair* de lune et de rossée, / O forme obéissante á mes *jeux* opposée!”²⁴ —versos en los cuales persiste la tematización de que lo admirado en el agua es un reflejo, es decir un producto de los ojos²⁵ por lo cual es un producto sensual—; en “Fragments”, sin embargo, se utiliza *corps*: “Te voici, mon doux *corps* de lune et de rosee, / O forme obéissante à mes *yeux* opposée!”²⁶ versos en los cuales no son los *ojos*²⁷ —como en “Narcisse parle”— a los que se opone la imagen-carne, sino a los *deseos* de absoluto. Esta imagen especular es, en “Fragments”, similar y sin embargo más perfecta que el Narciso de carne y hueso: “O Semblable!... Et pourtant, plus parfait que moi-même / Ephémère immortel, si clair devant mes yeux”.²⁸ También es más pura: Entre ce front si pur et ma lourde mémoire...”²⁹ expresa Narciso, adulando a su doble.

Incluso, este *corps* es huésped del *abismo*: “...Ce corps si pur, sait-il qu’il me puisse séduire? / De quelle profondeur songes-tu de m’instruire, / *Habitant de l’abîme*, hôte si spécieux / D’un ciel sombre ici-bas précipité des cieux...”³⁰ Este *abismo* es el terreno insondable entre la referencia y el lenguaje, es la imposibilidad de trascender la arbitrariedad del lenguaje que, sin embargo, se intenta trascender, es la *otredad*. Por esta razón —a fin de encaminar nuestra apreciación de los poemas—, aclaramos que para Valéry, la reflexión sobre el mundo sensible y material en todos sus aspectos, se circunscribe al mito, concebido *como ficción*, es decir, un constructo mediatizado en Lenguaje, es decir en convención. En su ensayo “Breve carta sobre los mitos” Valéry expresa: “Pensad que mañana es un mito, que el universo es otro; que el número, el amor, lo real lo mismo que lo infinito, la justicia, el pueblo, la poesía... [...]”³¹

Precisamente la poesía es un mito porque es un constructo particular del lenguaje en tanto se diferencia del lenguaje en acto que —según Valéry— se define al sustituirse en acción o pensamiento, es decir en no lenguaje.³² La poesía, sin embargo es un péndulo que oscila entre la forma y el sentido, es decir que se circunscribe al terreno del lenguaje: “Nuestro péndulo poético —expresa Valéry en uno de sus ensayos³³— va de nuestra sensación hacia alguna idea o algún sentimiento, y vuelve hacia algún recuerdo de la sensación y hacia la acción virtual que reproduciría esta sensación. Ahora bien, lo que es sensación es esencialmente *presente*. No hay otra definición del presente que la sensación misma, [...]. Pero al contrario, lo que es propiamente pensamiento, imagen, sentimiento, es siempre, de alguna manera, *producción de cosas ausentes*. La memoria es la sustancia de todo pensamiento.”

El concepto de *ausencia* en Valéry se explica en términos de *otredad* —como se

²² Valéry, R, “Narcisse parle”, op. cit., w. 39-40. La cursiva es nuestra.

²³ Valéry, P., “Fragments”, v. 70.

²⁴ Valéry, “Narcisse parle”, op. cit., w. 24-5. La cursiva es nuestra.

²⁵ De esta manera en el verso 30 de “Narcisse parle” se expresa: “Adieu, *reflet* perdu sur l’onde calme et close”, verso en el que se expresa, además del carácter sensual de la imagen, su carácter pasajero.

²⁶ Valéry, “Fragments”, op. cit, w. 118-9. La cursiva es nuestra.

²⁷ Id. vv. 125-6

²⁸ *ibíd.*, v. 138.

²⁹ *ibíd.*, vv. 81-4. La cursiva es nuestra.

³⁰ Valéry, 1956^a, p. 297.

³¹ “La perfección de un discurso —expresa Valéry en “Poesía y pensamiento abstractos—cuyo único objeto es la comprensión, consiste evidentemente en la facilidad con la cual la palabra que lo constituye se transforma en una cosa completamente distinta, y el *lenguaje*, ante todo, en *no-lenguaje*. En Valéry, 1956^b, pp. 178-9.

³² *id.*, p. 188.

³³ *ibíd.*, p. 205.

expresa en la cita anterior— es decir en términos de *no ser*. Así, por ejemplo, en su “Lección inaugural del curso de Poética del Collège de France” se menciona el término como opuesto al Yo, con mayúsculas sugestivas: “Sabemos, sin embargo, que el verdadero sentido de tal elección o de tal esfuerzo de un creador está con frecuencia fuera de la creación misma, y resulta de una preocupación más o menos consciente del efecto que se producirá [...]. Así durante su trabajo el espíritu va y viene incesantemente del Mismo al Otro; y modifica lo que produce su ser más interior por esa sensación particular del juicio de terceros”.³⁴ En su “Discurso sobre la Estética” este término se define como carencia de perfección: “La razón [...] nos sugiere [...] simular una perfecta igualdad de nuestros juicios, una distribución de previsión exenta de preferencias secretas, un hermoso equilibrio, de argumentos; y todo eso exige en nosotros lo que más repugna a nuestra naturaleza —*nuestra ausencia*. Esta augusta Razón [ahora con mayúsculas querría que tratásemos de identificarnos con lo real a fin de dominarlo [...] pero nosotros mismos somos reales —o no lo es nada—, y lo somos sobre todo cuando obramos, lo que exige una tendencia, es decir, una desigualdad, es decir, una especie de injusticia, cuyo principio, casi invencible, es nuestra persona, que es singular y diferente de todas las demás, lo que es contrario a la razón. [...] Ésta solamente se ocupa de tipos y de comparaciones sistemáticas, [...] y todo esto, cuya formación la define, se realiza en el pensamiento, y no en otra parte”.³⁵

En términos similares se describe al *corps* en “Fragments”: “O mon corps, mon cher corps, temple qui me sépare / De ma divinité”,³⁶ y posteriormente: “Cette tremblante, frêle, et pieuse *distance* / Entre moi-même et l’onde, et mon âme, et les dieux!..”,³⁷ citas en, las cuales los dioses lejos de ser objeto de una angustia teológica, constituyen la resolución de la arbitrariedad del lenguaje.

Luego el poema destaca el carácter esencial de Narciso: “Mais moi, Narcisse aimé, je ne suis curieux / Que de ma seule essence; / Tout autre n’a pour moi qu’un cœur mystérieux, / Tout autre n’est qu’absence”,³⁸ lo externo a nuestra propia conciencia, a nuestro lenguaje o pensamiento no es más que ausencia, es decir, *otredad*, o *no ser*, sobre ello sólo podemos mitificar.

El amor que siente Narciso hacia su imagen no es de cualidad erótica, como hemos explicado anteriormente, sino intelectual: es el impulso, la aspiración al *Moi pur*, al *Yo puro* valeriano, o el “*inépuisable Moi!*”³⁹ que se menciona en el poema —“la instancia mental que compone un texto literario que está considerada como un sistema funcional altamente impersonal, es lo invariante absoluto de la conciencia’ y que se apoya sobre los elementos convencionales del lenguaje, que es la voz de ‘otra’ persona, y en fin la Voz de nadie”.⁴⁰

Esta *instancia mental* además de oponerse al concepto tradicional de *autor*, tiene similitudes con la concepción valeriana del *lenguaje poético*. De este modo lo expresa Valéry en su “Poesía y Pensamiento Abstracto”: “[...] entre todas las artes, la nuestra es quizá la que coordina más partes o factores independientes [...] y todo esto por medio [...] del *lenguaje* común, del cual tenemos que sacar una Voz pura, ideal, capaz de comunicar [...] una idea de algún *yo* maravillosamente superior a mi Yo”.⁴¹

En este contexto teórico es donde ubicamos al Narciso de “Fragments”, sumido en la *mismidad* que aquí significa la resolución de la materia poética en términos metalingüísticos, pues representa la forma de la lengua poética, el significante musical que debido a esta cualidad es lo único permanente en un devenir continuo. Estas conceptualizaciones están enraizadas en

³⁴ ibíd., p. 152.

³⁵ Valéry, “Fragments”, op. cit, vv. 301-4.

³⁶ id., vv. 307-8. La cursiva es nuestra.

³⁷ ibíd., w.237-40.

³⁸ ibíd., v.153. La cursiva es nuestra.

³⁹ Blüher, 1986, p. 456

⁴⁰ Valéry, 1956^b, p. 197.

⁴¹ Valéry, “Fragments”, op. cit, vv.261-267.

este Narciso que aspira hacia el pliegue en sí mismo, por lo cual la cita abunda en reflexivos: “Qu’ils sont doux les périls que nous porrions choisir! / Se surprendre soi-même et sol même saisir, / Nos mains s’entremêler, nos maux s’entre-détruire, / Nos silences longtemps de leurs songes s’instruire, / La même nuit en pleurs confondre nos yeux clos, / Et nos bras refermés sur les mêmes sanglots / Éteindre un même cœur, d’amour prêt à se fondre...”⁴²

Pensamos, pues, que esta *mismidad* se cierne en lo que para Valéry es el lenguaje poético, —tal como lo hemos explicado anteriormente— lo cual está condensado en la *imagen* nominalizada como *corps*, que es también de naturaleza híbrida: “...enfant de mon âme et de l’onde....”,⁴³ se describe en el poema, y es lo único que puede poseer Narciso: “O mon bien souverain, cher corps, je n’ai que toi!”.⁴⁴

Podemos concluir, entonces, que, cuando en “Narcisse parle”, la imagen, nominalizada como *chair*, era concebida como una inclinación hacia el amor carnal y constituía un producto meramente sensual, producto del sentido de la vista; en “Fragments”, sin embargo, la inclinación hacia el reflejo del agua ha dejado de representar esa significación, puesto que, concebida como *corps*, adquiere una definición híbrida, enraizada en lo sensual y lo absoluto, conceptos que definen el lenguaje poético en Valéry, en el que se privilegia el significante poético como *forma* —en términos platónicos— del sentido. Por lo tanto, en el *Narciso* de Valéry no hay una condena a la *mismidad* sino que es, justamente, la actitud que se rescata, exaltándola, pues resulta útil a su concepción acerca del lenguaje poético: la naturaleza narcisística es enarbolada como ideal de la actitud y lengua poéticas.

De esta manera, si bien en “Narcisse parle” encontrábamos ecos ovidianos filtrados por elementos del imaginario simbolista, algunos de los cuales perviven en “Fragments”, estos poemas representan una nueva resemantización, haciendo del mito de Narciso el estandarte de una poética. De allí que el poema valeriano se constituya en eco del escepticismo acerca del conocimiento de *lo otro*, de lo *que no se es*, enarbolando la única instancia que, a su criterio, permite trascender al hombre, unirse a su individualidad suprema mediante el lenguaje poético, que es su ser e identidad, pero que de todos modos conlleva la muerte, debido a una suerte de imposibilidad: Narciso se une a la fuente:

Hélas ! Corps misérable, il est temps de s’unir...
Penche-toi... Baise-toi. Tremble de tout ton être!
L’insaisissable amour que tu me vins promettre
Passe, et dans un frisson, brise Narcisse, et fuit...⁴⁵

En este contexto teórico es donde ubicamos al Narciso valeriano, sumido en la *mismidad* resuelta como resolución, de la materia poética en términos metalingüísticos, ámbito en el que adquiere especial relevancia la forma, el significante musical, como intento de prevalecer en el tiempo.

A pesar de que uno y otro autor resemantizan el mito a fin de plasmar las propias poéticas, Lezama no comparte esa “resolución dual del fenómeno poético”⁴⁶ concebida por Valéry, es decir, la poesía remitida al solipsismo del lenguaje poético centralizado, que Valéry plasma —como analizamos anteriormente— en el término *corps*, en el cual se condensa la primacía de la sensualidad, metonimia de la musicalidad y forma del significante poético. Esta concepción ubica a la poesía en el espacio de un eterno presente —plasmado en sus “Narcisos”.

⁴² id, v. 251.

⁴³ íd., v. 240.

⁴⁴ íbid., vv. 321-4.

⁴⁵ Lezama Lima se refiere a Valéry en muchos de sus ensayos, a nuestro criterio son destacables “El acto poético y Valéry”, “Sobre Paul Valéry”, “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, “El secreto de Garcilaso”, todos ellos en Lezama Lima, J., *Obras completas*, México, Aguilar, 1977, t. II.

⁴⁶ Lezama Lima, J., “Procesión”, en su poemario *La fijeza en Poesía Completa*, La Habana, Letras Cubanas, 1985, p. 186.

En Lezama, sin embargo, no hay resignación ante la naturaleza caída, ni indiferencia, sino optimismo ante la posibilidad de trascender mediante la poesía, pero a través de *lo otro*. Esta posibilidad está enraizada en “Muerte de Narciso”. En su poema “Procesión” Lezama expresa: “El hombre se propaga y lastima su sustancia, Dios sobreabunda, el encuentro se verifica en generosidades. Pero el principio, por momentos falsos y visibles, parecía separarse del Otro. Desde entonces los hombres harán dos grupos: los que creen que la generosidad del Uno engendra el par, y los que creen que lo lleva a lo Oscuro, lo otro [...]”⁴⁷ Este pasaje de lo mismo a lo otro representa la perspectiva de ambas poéticas, el juego metalingüístico de la poesía valeriana y el pasaje de lo mismo a lo otro en la poesía de Lezama. Lo genial del poema de Lezama consiste en que plasma en la figura de Narciso —símbolo de la mismidad desde la Antigüedad— la poética valeriana, que se somete, por lo tanto, a una actitud de *desplazamiento*, graficada en el poema por la fragmentación y resolución ulterior —cuestiones a las que volveremos posteriormente— así como también una serie de negaciones o reduplicaciones de palabras cuya etimología enraíza con *duplus*, *doble*, tales como *desdoblarse*, *redoble*, entre otros.⁴⁸

“Muerte de Narciso” concibe la muerte —denotada por su título— como un proceso, cuyos márgenes son la redención y la agonía de Narciso. El duelo, se condensa, también, en la presencia de la *nieve*, metonimia del invierno, que desde la Antigüedad simboliza la muerte en la vida del hombre (“Era el círculo en nieve que se abría”).⁴⁹ Esta atmósfera invernal es ajena tanto a Ovidio como a Valéry, subtextos del poema de Lezama, en los cuales Narciso se acerca sediento a la fuente.⁵⁰

La actitud de desplazamiento del orbe valeriano se presenta desde la ubicación temporal en que se coloca a Narciso en el poema de Lezama: es el segmento inmediato posterior al marco temporal de los “Narcisos” de Valéry. “Muerte de Narciso” se ubica hacia el final del crepúsculo, en la inminencia de la noche (“el espejo se olvida del sonido y de la noche”).⁵¹ En el segmento temporal continuo al Narciso de Valéry, quien suplicaba a los dioses detuvieran el avance de la noche (“... Et que la nuit déja nous divise ô Narcisse / Et glisse entre nous deux le fer qui coup un fruit”).⁵² También la “pérfida luna”⁵³ presente en ambos poemas valerianos, en Lezama está en su plenitud (“El río en la suma de sus ojos anunciaba / lo que pesa la luna en sus espaldas”).⁵⁴ Es que la noche, para Lezama tiene connotaciones orneas, de oscuridad fértil.

La condición de subtexto de los “Narcisos” de Valéry se confirma también en los siguientes versos: “rostro absoluto, firmeza mentida del espejo”,⁵⁵ remedando y negando las condiciones de absoluto que atribuía a su imagen el Narciso Valeriano; esa condición de absoluto, es falsa: “mentida”.

Otros ecos valerianos se presentan en el verso siguiente: “el hastío en su rostro cejijunto”,⁵⁶ relacionado intertextualmente con el verso “Pour l’inquiet Narcisse, il n’est ici qu’ennui”⁵⁷ de “Fragmente”.

⁴⁷ Ejemplos paradigmáticos son los siguientes: “Ecuestres faisanes ya no advierten mano sin eco, pulso desdoblado” (v. 43); “Desde ayer las preguntas se divierten o se cierran f...” (v. 89); “entre labios y vuelos desligados” (v. 3). En Lezama Lima, José, “Muerte de Narciso”, en *Poesía Completa*, La Habana, Letras Cubanas, 1985.

⁴⁸ *id.*, v. 5.

⁴⁹ De esta manera en Ov., op. cit., vv. 415-6: “Mientras desea calmar la sed, otra sed ha crecido”. En Valéry, P., “Fragments”, op. cit., w. 2-4: “Ce soir, comme d’un cert la fuite vers la source / [...] / Ma soif me vient abattre au bord même des eaux.”

⁵⁰ Lezama Lima, J., “Muerte de Narciso”, op. cit., v. 18.

⁵¹ Valéry, P., “Fragments du Narcisse”, op. cit., w. 129-30.

⁵² *Id.* v. 38 y “Narcisse parle”, op. cit., v. 8.

⁵³ Lezama Lima, J., “Muerte de Narciso”, op. cit., vv. 39-40.

⁵⁴ *id.*, v. 17.

⁵⁵ *ibíd.*, v. 45.

⁵⁶ Valéry, P., “Fragments du Narcisse”, op. cit., v. 69.

⁵⁷ Lezama Lima, J. “Muerte de Narciso”, op. cit., vv. 20-3

Esta actitud de desplazamiento está planteada, también, en la agonía de Narciso —que parece ocupar la mayor parte del poema: “Frío muerto y cabellera desterrada del aire / que la crea, del aire que le miente son / de vida arrastrada a la nube y a la abierta / boca negada en sangre que se mueve”.⁵⁸ Como si estos versos continuaran a aquel Narciso que estaba a punto de besar el agua en “Fragmente”. Es decir que mediante la sencilla imagen de ilusión de continuidad temporal, Lezama ubica su Narciso, un paso después, en un más allá de los Narcisos valerianos, graficando de esta forma su intención poética y teórica.

Por otra parte tanto en el subtexto greco-latino como en Valéry prevalece el mitema de la *f fuente*, de agua calma y quieta. En “Muerte de Narciso”, es *r río*: así lo revela el poema desde su primer verso: “Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo”.

Narciso padece una resistencia ante este río, representante máximo de una naturaleza que se impone en la escena del poema. El *r río* ante, la conciencia del Narciso lezamiano, es el equivalente a la muerte: “Pluma morada, no mojada, pez mirándome, sepulcro”,⁵⁹ a diferencia del texto valeriano.

De esta manera en “Muerte de Narciso” se veda al joven mítico la posibilidad de poder extasiarse con su propia visión como ocurre en Valéry: “Vertical desde el mármol no miraba / la frente que se abría en loto húmedo”.⁶⁰ La destitución del ser también está connotada por esta planta egipcia, *lotó*,⁶¹ frecuentada en el poema, que, según la mitología clásica, se hacía comer a los extranjeros para que olvidaran su patria que para los antiguos tenía mucha importancia en su significación como seres culturales. Para Lezama, por otra parte, la memoria es “un plasma del alma [... memorizamos desde la raíz de la especie.”⁶² Este olvido al que es sometido Narciso, está connotado, además por la recurrencia con que se utiliza el verbo *olvidar*, y sus derivados.⁶³ Narciso, entonces, es destituido *desde* la raíz de su especie.

Entre los atributos otorgados al *r río* está el de la *fragmentación* —estrategia literaria de Lezama para plasmar su actitud negativa ante la poética de Valéry—⁶⁴ a que se somete la figura de Narciso —imagen de la poética valeriana—, de la cual no obtenemos sino atisbos metonímicos de su persona (“pecho”, “mano”, “oído”, “espalda”, “brazo”, “frente”, “terso atlas”).⁶⁵

La *fragmentación* se presenta en un proceso modulado desde distintas perspectivas, no sólo en la presentación de Narciso como un ser *fragmentado*. Es en este sentido contribuye la voz del poema, con predominio de tercera persona, contaminada por intercalaciones escasas de primera y segunda —a diferencia de los textos valerianos en los cuales imperaba la primera persona, contribuyendo a la focalización en la figura de Narciso. Esta indeterminación contribuye a la confusión entre el ser y el no ser,⁶⁶ complementada tanto mediante la destitución mnémica descripta anteriormente, como psíquica expresa en los siguientes versos: “Si declama penetran en la mirada y se fruncen las letras en el sueño.”⁶⁷ El recurso del cultismo con valor etimológico también refuerza la *fragmentación*: *divertir* se utiliza en su acepción etimológica de

⁵⁸ Id. v. 41.

⁵⁹ Ibíd, vv. 9-10.

⁶⁰ Al respecto cf. Lutz, 1984, pp. 329-39.

⁶¹ Lezama Lima, J., “Mitos y cansancio clásico”, en *La Expresión americana*, en *Confluencias*, La Habana, Letras Cubanas, 1988, p.219.

⁶² De esta forma podemos leer en el poema los siguientes ejemplos: “La blancura seda es ascendiendo en labio derramada, abre un olvido en las islas [...] “ (v.21); “olvidada por un aliento que olvida y desentraña./ Olvidado papel, fresco agujero al corazón (...) .” (vv. 25-6).

⁶³ Aclaremos que la afrenta lezamiana incluye no sólo a Valéry⁷, sino también a Góngora, según lo analizamos en nuestro artículo: “ ‘Muerte de Narciso’ entre la sierpe gongorina y el emblema de Garcilaso. Síntesis y resolución”, en *Gaceta Magnética Tapetes de Trabajo* 7 (jul.-dic), Instituto de Literatura Hispanoamericana-Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1997.

⁶⁴ Lezama Lima, J., “Muerte de Narciso”, op. cit., w. 24, 28-30,85, 87, 10, 80 y 70, respectivamente.

⁶⁵ Cascardi, 1977; citado por Lutz, 1985, p. 333.

⁶⁶ Lezama Lima, J., “Muerte de Narciso”, op. cit, v. 29

⁶⁷ id., vv. 3 y 136, respectivamente

separar, divorciar un elemento de otro, *pervertir* (usado también etimológicamente), *desligar*, *desatar*.⁶⁸

El río constituye el representante máximo de una naturaleza que se siente presente a lo largo de todo el poema, distanciándose de esta manera de la naturaleza ausente o muerta de los poemas valerianos. Este ámbito se hace presente desde los primeros versos del poema: “En chillido sin fin se abría la floresta”.⁶⁹ El paisaje cultural de la naturaleza muerta de los poemas de Valéry se reemplaza aquí por una naturaleza activa y agresiva, que invade a Narciso en su integridad (“Si se sienta en su borde o en su frente el centurión pulsa en su costado”).⁷⁰

Entre otras de sus caracterizaciones encontramos el río como apertura al *sueño*: (“Máscara y río, grifo de los sueños”),⁷¹ que, en el orbe lezamiano, es un paralelo significativo de la muerte, al modo órfico, es decir el descenso al Hades, a la profundidad fértil, a lo Otro con el consecuente ascenso pedagógico. El término *ausencia* —otras de las caracterizaciones del río— se adosa también a esta significación de *otredad* como en los poemas de Valéry.

Sin embargo, no es Narciso quien insta a la ausencia de la que forma parte su imagen — como en Valéry—, sino que es la ausencia la que inquiere a Narciso: “Si la ausencia pregunta con la nieve desmayada”,⁷² “La ausencia, el espejo ya en el cabello que en la playa extiende y al aislado cabello pregunta y se divierte”.⁷³

Por otra parte, pensamos al río del poema lezamiano como la imagen, suerte de estrategia pictórica del *barroco* que define la cultura americana según Lezama. Uno de los elementos de los que se compone este concepto es el *platonismo*, definido como la fuerza que “quema los fragmentos y los empuja, ya metamorfoseados hacia su final”.⁷⁴ El río del poema lezamiano, está visto como una especie de *hervidero*: “Granizados toronjiles y ríos de velamen congelados, / aguardan la señal [...] / [...] sobre el otoño de aguas tan hirvientes”.⁷⁵ El río sería entonces esa fuerza plutónica que “quema” los fragmentos de Narciso hacia una síntesis final, constituida por el orbe lezamiano (que queda inaugurado a través de este poema),

El río “crece” con el discurrir pausado y casi imperceptible de la lectura del poema, aumenta su caudal cubriendo la figura de Narciso. Hacia el inicio es un asomo (“Lenta se forma ola en la marmórea cavidad que mira por espaldas que nunca me preguntan”, expresa Narciso). Posteriormente, la inquisición del río se hace más violenta, acentuada por una apelación al agonista del poema (“Narciso, Narciso. Los cabellos guiando florentinos reptan perfiles, / labios sus rutas, llamas tristes las olas mordiendo sus caderas”).⁷⁶ Y hacia el final el desborde del río sobre Narciso es un hecho (“Así el espejo averiguó callado, así Narciso en pleamar fugó sin alas”).⁷⁷ Este desborde o *aporroia*, está connotado por la métrica que no ciñe al poema, el cual, comienza con un metro tradicional, octavas con predominio de endecasílabo que van acrecentándose hasta exceder toda métrica tradicional; y por otro lado, se contrapone con la fuente del poema Valeriano —una vez más— cuyo límite con su derredor estaba bien establecido.

Hacia el final del poema, tras la descripción agónica, la figura de Narciso es redimida,

⁶⁸ ibíd., v. 10

⁶⁹ id., v. 128.

⁷⁰ ibíd., v. 19

⁷¹ Ibid, v. 62

⁷² ibíd., w. 54-55.

⁷³ Lezama Lima, J., “La curiosidad barroca”, en *La Expresión Americana* op. cit., 1985, p. 231.

⁷⁴ Lezama Lima, J., “Muerte de Narciso”, op. cit, vv. 32-4. Aclaremos que la tensión de opuestos -el segundo de los elementos que forja la concepción del barroco en Lezama- también se hace presente en el poema, sin embargo excede los límites de este trabajo puesto que la poética de Valéry es uno de los sustratos estéticos que funciona como “opuesto”, y que se contrapone con otras poéticas, las que son “alquitaradas” en el poema para construir un nuevo orbe: el lezamiano. La tematización de ello se encuentra en nuestro “Muerte de Narciso: poema umbral”, inédito.

⁷⁵ id., v. 45.

⁷⁶ ibíd., v. 114-5

⁷⁷ Ibid., v.133

mediante la vuelta a la naturaleza, pero no mediante la flor de su nombre como en el mito latino, sino en otras flores (“el secreto en geranio convertido”; “tornasol que cambia su sonido en rubio tornasol de cal salada”).⁷⁸

Los “Narcisos” de Paul Valéry, entonces, constituyen un subtexto de “Muerte de Narciso”, pero adquieren su significación definitiva al ser delimitados en la plasmación de la imagen de Narciso representante de la poética de Valéry sometida al desplazamiento. Sin embargo esta oposición representada por la concepción poética de Lezama, no supone un quiebre absoluto, sino que “asume” la condición de “base”, de “sustrato” de la estética de Valéry —connotada por la condición de subtexto de sus poemas— reconociendo su deuda. Lo espectacular de “Muerte de Narciso” es que Lezama —con el despliegue ampuloso que lo identifica— plasma en una imagen —concepto tan venerado en su poética— una actitud intelectual negativa respecto de las poéticas que lo preceden —muchas de las cuales han resemantizado el mito de Narciso—, graneándola en la fragmentación que afecta la figura del joven mítico. También es cierto que mediante este movimiento casi retórico Lezama se coloca a sí mismo —debido a la ubicación de su propia poética en el poema— en la cima y culminación de esos movimientos que ha asimilado, inmolándolos.

⁷⁸ *Ibíd.*, vv. 127 y 121, respectivamente.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones

- LEZAMA LIMA, José (1985) "Muerte de Narciso", en *Poesía Completa*, La Habana, Letras Cubanas, 1985, pp. 13-9,
OVIDE (1957) *Les Metamorphoses*, texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris, Belies Lettres, t. I, int. y liber 3º.
VALÉRY, Paul (1931) "Fragments du Narcisse", en *Charmes*, París, N.R.F., pp. 11-125.
VALÉRY, Paul (1931) "Narcisse parle" en *Album de vers anciennes*, Paris, NRF.

Específica de consulta

- BATTISTESSA, Ángel (1941) "Escolio" a Valéry, P., *Narciso*, Buenos Aires, Huella.
BLÜHER, Karl (1986) "La crítica literaria en Valéry y Borges", en *Rev. Ib.135-6*, ab.-sept., pp. 447-51.
BORGES, Jorge Luis (1945) "Valéry como símbolo", en *Sur XIV/132* (oct.), pp. 30-32.
CHAZARRETA, Daniela Evangelina (1997) "'Muerte de Narciso: entre la sierpe gongorina y el emblema de Garcilaso. Síntesis y Resolución", en *Gaceta Magnética "Papeles de Trabajo"* 7 (jul.-dic), Instituto de Literatura Hispanoamericana-Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
CORREA RODRÍGUEZ, Pedro (1994) *La poética de Lezama Lima: Muerte de Narciso*, Granada, Serv. de Publicaciones de la Univ. de Granada.
GARCÍA MARRUZ, Fina (1984) "La poesía es un caracol nocturno (En torno a *Imagen y posibilidad*)", en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Madrid, Espiral/Fundamentos, t. I, pp. 243-74.
KOCH, Dolores (1984) "Dos poemas de Lezama Lima: El primero y el postrero", en *AAW, Coloquio Internacional sobre la obra de Lezama Lima*, op. cit.
LEZAMA LIMA, José (1970) *Obras Completas*, México, Aguilar, t. II.
LEZAMA LIMA, José (1975) "La imagen es para mí la vida", entrevista con Gabriel Jiménez Ernán, en *Talud* 7, 8 (may.), Mérida.
LEZAMA LIMA, José (1988) "Conversación sobre Paul Valéry", en *Prosa*, en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí XXIX/2*, a. 79, 3º época, (may-ag), La Habana, pp. 16-20.
LEZAMA LIMA, José (1988) *Diario*, en id.
LEZAMA LIMA, José (1988) "Fábula de Apolo y Narciso", en su *Poesía*, en ibíd., pp. 62-5.
LEZAMA LIMA, José (1988) *Confluencias*, Selección y prólogo de A. Prieto, La Habana, Letras Cubanas.
LOPE, Monique de (1979) "Narcisse ailé: Étude sur 'Muerte de Narciso' de José Lezama Lima", en *Caravelle* 29.
LUTZ, Robin (1984) "The Inseparability of opposites in José Lezama Lima's 'Muerte de Narciso' ", en *Kentucky Romance Quarterly* 3, pp. 329-39.
MARTÍNEZ, Joaquín (1993) "*La muerte de Narciso* o el símbolo fatal de la autoconciencia: Ovidio, Schlegel, Valéry, Lezama", en *Canelobre* 25/6, (inv.-prim.), Alicante.
MATAMORO, Blas (1995) "El delirio de la lucidez. La poética de Paul Valéry", en *Cuadernos Hispanoamericanos* 545 (nov.), pp. 73-112.
SUCRE, Guillermo (1975) "Lezama Lima: El Logos de la Imaginación", en *Revista Iberoamericana* 92-3 (jul-dic), Pittsburgh, pp. 493-508.
VALÉRY, Paul (1956^a) *Variedad I*, Buenos Aires, Losada.
VALÉRY, Paul (1956^b) *Variedad II*, Buenos Aires, Losada.

Teórica y Metodológica

- AAVV (1995) *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*, Caracas, Monte Ávila-Ayacucho, t. II
BACHELARD, Gastón (1978) "Las aguas claras, las aguas primaverales y las aguas corrientes. Las "condiciones objetivas del narcisismo. Las aguas enamoradas", en su *El agua y los sueños*, trad. de II. Vitale, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 36-73
BALAKIAN, Anna (1969) *El movimiento simbolista. Juicio Crítico*, Madrid, Guadarrama.
BONNEFOY, Yves (dir.) (1996) "Narciso", en *Diccionario de las mitologías*, traduc. de Maite Solana, Paris, Flammarión, t. II, pp. 412-6.

- CHEVALIER-GHEERBRANT (1986) *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- CIRLOT, Juan (1958) *Diccionario de Símbolos*, Buenos Aires, s.e.
- DIEZ DEL CORRAL, Luis (1974) *La fundón del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid. Gredos.
- ELIADE, Mircea (1985) *Mito y realidad*, Barcelona, Guadarrama/Punto Omega.
- FILÓSTRATO (1996) "Narciso" en su *Descripciones de Cuadros. Heroico. Gimnástico*, traducción y notas de Francesca Mestre, Madrid, Gredos.
- FREUD, Sigmund (1993) *Introducción al Narcisismo*, en *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu, t. XIV, pp. 65-98.
- GARCÍA GUAL, Carlos (1992) *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza.
- GENETTE, Gerard (1969) "El universo reversible", en su *Figuras*, Córdoba, Nagelkop.
- GENETTE, Gerard (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil.
- GRAVES, Robert (1985) *Los mitos griegos*, Buenos Aires, Alianza, t. I y II.
- GRIMAL, Fierre (1997) *Diccionario de mitología griega y romana*, Buenos Aires, Paidós.
- GUTHRIE, W. K. C. (1970) *Orfeo y la religión griega*, Buenos Aires, Eudeba.
- HIGHET, Gilbert (1954) *La tradición clásica*, trad. de A. Alatorre, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1.1 y II.
- LINFORTH, Ivan (1941) *The Arts of Orpheus*, Berkeley-Los Ángeles, University of California Press.
- MORTLEY, Robert (1988) *Desir et différence dans la tradition platonicienne*, París, Librairie Philosophique J. Vrin.
- MOULINIER, Louis (1955) *Orphée et l'Orphisme a l'époque classique*, París, Les Belles Lettres.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1965) *Arte del verso*, México, C. G. Ed.
- NIETZSCHE, Friedrich (1992) *El origen de la tragedia*, Buenos Aires, S. XX.
- VOX (1995) *Diccionario Ilustrado Latino-Español Español-Latino*, Buenos Aires, Bibliógrafa.